

El trabajo de la materia (1923-1959). Alfonso Reyes, materialista

The work of matter (1923-1959). The materialist Alfonso Reyes

O trabalho da matéria (1923-1959). Alfonso Reyes, materialista

Juan Esteban Plaza Parrochia

STANFORD UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS

Estudiante doctoral del Departamento de Culturas Ibéricas y

Latinoamericanas (ILAC) de Stanford University en Estados Unidos.

Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de

Chile, Santiago. Ha publicado “Neurosis y perversión: lo inédito y lo prohibido. Digresión analítica sobre el caso de Pablo de Olavide y

una guía de lectura para la *Historia del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en Chile* de José Toribio Medina” (*Catedral Tomada*

Vol. 1 No. 2, 2013) y “Padres e hijos: el trabajo formativo en el

joven Reyes (1908 - 1913)” en *Visión de Alfonso Reyes* (Universidad

Autónoma de Querétaro, 2016; coordinado por Alberto Enríquez Perea

y Conrado J. Arranz). Correo electrónico: jeplaza@stanford.edu

Artículo de reflexión

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección:

<http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl21-41.tmar



Resumen

Esta investigación explora el pensamiento materialista presente en la obra de Alfonso Reyes. Visión de mundo y disposición intuitiva, el materialismo le confiere a la obra su coherencia y su movimiento. La misma unidad orgánica describe las transformaciones de la materia y actúa sobre sí misma para la producción de obras escritas. Filosofía de la materia, pensamiento del trabajo y poética forman aquí un continuo en el que tiene lugar la escritura, animada por la aprehensión sensible: esfuerzo introspectivo y mundano; habituación del cuerpo a la escritura de la experiencia.

Palabras clave: materialismo; trabajo; cuerpo; forma; movimiento; poética; Alfonso Reyes

Abstract

This is an inquiry on the materialist thinking underlying the work of Alfonso Reyes. As a worldview and intuitive disposition, materialism gives the work its coherence and thrust. The very same organic unity that transforms the matter acts upon itself to produce written works. Poetics and philosophy of matter and work shape a continuum of writing prompted by sensuous perception: worldly, introspective effort; bodily writing of experience.

Keywords: materialism; work; body; form; motion; poetics; Alfonso Reyes

Resumo

Esta pesquisa indaga pelo pensamento materialista na obra de Alfonso Reyes. Visão de mundo e disposição intuitiva, o materialismo confere coerência e movimento à obra. A própria unidade orgânica descreve as transformações da matéria e age sobre si própria na criação de obras escritas. Filosofia da matéria, pensamento do trabalho e poética formam um continuum em que a escrita ocorre encorajada pela apreensão sensível: esforço introspectivo e mundano, habituação do corpo à escrita da experiência.

Palavras-chave: materialismo; trabalho; corpo; forma; movimento; poética; Alfonso Reyes

RECIBIDO: 30 DE ENERO DE 2016. ACEPTADO: 07 DE MARZO DE 2016. DISPONIBLE EN LÍNEA: 26 DE JUNIO DE 2017

Cómo citar este artículo:

Plaza Parrochia, Juan Esteban. "El trabajo de la materia (1923-1959). Alfonso Reyes, materialista". *Cuadernos de Literatura* 21.41 (2017): 194-212. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-41.tmar>

Nota introductoria

En el proemio al primer tomo de sus Obras Completas, Alfonso Reyes apunta que con ellas consigue “realizar el ideal de toda carrera humana, de toda verdadera conducta, que es el acercarse a la Unidad cuanto sea posible, venciendo así el asalto constante de la incoherencia y de los azares que por todas partes nos asedian” (8). Pero la unidad que provee la enorme acumulación de toda la obra no es la unidad sugerida o hipostasiada en algunos de sus puntos decisivos: la unidad de la producción. Este es uno más de esos pasajes en los que Reyes dice algo parecido a lo que produce su obra y, a su vez, distrae a la inteligencia con falsas soluciones. La obra es la cantera o herencia geológica en que persiste el mundo que la produjo, y no la realización definitiva de un plan predeterminado. Ella contiene la diversidad y el contorno de lo concreto; de las cosas vertidas en su forma.

Este ejercicio de recomposición forma parte de un esfuerzo crítico mayor¹ por darle a la obra de Reyes su coherencia, muchas veces sugerida pero nunca dicha manifestamente. No se trata, sin embargo, de señalar la esencia o unidad interior de una creación sobreabundante (y de distinguir, así, entre lo esencial y lo accesorio), sino bien más bien de “encontrar la estructura de una existencia (no digo de una vida), una temática, si se quiere, o mejor aun: una red organizada de obsesiones” (Barthes 293). Unidad de la producción, entonces, cuyo movimiento será captado indirectamente en la forma de la exposición. Colateralmente, la dilucidación del materialismo de las formas poéticas, que se reconoce dinamizado en la obra, busca proveer rudimentos a la historia del pensamiento materialista en América Latina.

EN LA OBRA de Alfonso Reyes las funciones del cuerpo y del espíritu están contigua y analógicamente entrelazadas. En definitiva, la analogía trabaja para una representación inmanente de las cosas. Los saberes científicos y retóricos, los hábitos corporales y mentales cotidianos, la memoria de los libros y la introspección de la actividad literaria no solo son campos semánticos que se superponen en el juego del lenguaje. Si el léxico de un ámbito de la experiencia sirve para describir otro es que uno permanece, e insiste en el otro. Pero, más elementalmente, los filones que a la vez condensan y suturan la obra se ponen de manifiesto en

1 El antecedente de este trabajo se encuentra en el libro *Visión de Alfonso Reyes* (Universidad Autónoma de Querétaro, 2016) bajo el título de “Padres e hijos: el trabajo formativo en el joven Reyes (1908 - 1913)”. Si esa primera incursión se refiere a la formación del trabajador artista, esta segunda trata del funcionamiento mismo del trabajo artístico de acuerdo al materialismo de Reyes. Si el relato maestro de ese primer trabajo es la *Bildungsroman*, los marcos de referencia de este estudio son las cosmogonías y los mitos de la creación del mundo físico y de la obra de arte.

ciertos contactos con las cosas y en la experiencia del propio cuerpo como cosa. La visita a la biblioteca del padre, el tacto de sus papeles, las imágenes que se hojean en libros, tienen lugar en una escena mítica de formación. La experiencia misma de las imágenes se presenta como origen de un proceso de transformación del que, sin embargo, es solo una parte. El contacto con las cosas irradia un proceso desencadenado en el escritor. El escritor es materia maleable. En la adultez, la confección de una compacta y delicada pieza de marfil le sugiere a Reyes el movimiento y la transitoria permanencia de las cosas; la sustitución de la materia formada; la vida de las formas.

En el Museo Arqueológico de Madrid va a dar entre piezas arcaicas con una representación de la Caída. La impresión del objeto “sobre las almohadas de la memoria, comenz[ar] a brillar como la joya en su escriño” (XXI, 45). Por su material y su condición de utensilio (acaso “una caja, un arquillo, un estuche” [*Ibid.*]), el objeto fabricado por la eboraria de la monarquía en el siglo XVIII se exhibía en el mismo primer sector de la Sala I que vasijas y útiles precolombinos. Objetos ciertamente tan disímiles comparten, no obstante, el mismo sitio porque cada uno, a su modo, se relaciona con lo mismo. Los restos arqueológicos atestiguan materialmente una diferencia con respecto a los objetos del presente, pero además traen consigo el mundo en cuya creación ellos mediaban la interacción del hombre con la naturaleza. Ya fueran instrumentos para la agricultura, herramientas para la fabricación de otros objetos o piezas en la producción de la cohesión comunitaria, estos residuos de un mundo muerto resisten el tiempo y refieren a ese mundo como en una sinécdoque. El conjunto alegórico, en cambio, figura la aparición misma de la labor como ejercicio doloroso. Pero las imágenes que ofrece al ojo la estructura de marfil sugieren en su apariencia inmediata la operación múltiple y compleja de la materia, los movimientos sutiles, los equilibrios transitorios de lo que no se fija en una forma o de lo que, máximamente simple, no puede sino integrar una forma y moverse a perpetuidad.²

El “enrejado o lacería caprichosa” (fig. 1), según se vea al trasluz o bien opuesto a la luz que lo impacta, se muestra como “un molde negativo” o como un

2 La participación de los átomos (entes de máxima solidez) en el movimiento que se resiste a su formación puede entenderse de acuerdo a la caracterización hecha por Michel Serres del materialismo de Lucrecio como mecánica de fluidos. “Lucrecio dice . . . que los objetos de la física son los pesos, los fluidos y el calor. Y como todo en él se escurre nada es verdaderamente de una solidez invencible, *salvo los átomos*” (Serres 12, traducción y énfasis del autor). Dicho de otro modo, en esta física inseparable del mito, la realidad última de la materia es lo sólido, pero los átomos que la encarnan se encuentran en un régimen fluido.

conjunto que revela, entre una “trabazón cerrada y jeroglífica de brazos, piernas, alas y cuernos” (*Ibid.*), los detalles del conjunto: Satanás precipitado por Dios tras la rebelión de los ángeles junto a una legión de espíritus despeñados; San Miguel blandiendo su espada; Adán y Eva expulsados del Paraíso. Las anacronías que en la delicada figura alteran la secuencia del relato quedan saldadas por el movimiento vertical que conduce todas las cosas hacia abajo: caen los ángeles y, en el mismo movimiento, cae también el hombre. El vórtice, representado por la pieza, la convierte en un haz de representaciones: el visitante logra

deletrear —a la luz de una preocupación provechosa— su sentido escriturario y profundo. Sentí, comprendí, apunta Reyes, que el mito terrible de la Caída de los ángeles rebeldes no era más que la figuración sentimental de la caída de la materia; es decir, del curso de los astros; es decir, de la pesantez, del peso. (XXI, 45-46)

El origen mítico de la mortalidad y de la condición humana de la labor es, al mismo tiempo, la puesta en marcha de las interacciones cambiantes de la materia. Y aunque alteradas aquí y allá por las turbulencias del *clinamen*³ que les infligen formas inusitadas, las partículas tienden a caer.

Al revés del santo, al revés del aeróstato, el demonio se enorgullece, se hincha de materia, y entonces cae. Esta derivación hacia abajo, yo —en mi joya de marfil— creo verla a modo de masa celeste de repente vuelta de piedra, hecha aerolito, prostituida de peso y arrancada así al firmamento. (XXI, 46)

La caída es entonces principio de materialización de lo inmaterial y, a su vez, ley inmanente del mundo sensible: “[e]l mundo está hecho de pesantez, de caída; está labrado en la carne misma de Luzbel. El mal está en el origen de las cosas aprehensibles por los sentidos...” (*Ibid.*). “Todo el poema material de Lucrecio puede interpretarse al fulgor del mito de Satanás, y sigue teniendo sentido físico. La precipitación y el torbellino de átomos, los desprendimientos y atracciones, las condensaciones y emanaciones, . . . son una caída: La Caída” (*Ibid.*).

Todo cae y, sin embargo, fluye. La “erosión de la riberas por los ríos”, la “merma de las aguas marítimas superficiales por los vientos intensos”, la “evaporación del mar por los rayos del sol” y la “filtración del agua salada del mar por acción de la tierra” (XX, 156) son cambios de estado facilitados por el contacto

3 En el poema de Lucrecio, *De natura rerum*, *clinamen* es el movimiento mínimo, apenas existente, por el que los átomos se desvían de su trayectoria rectilínea predeterminada. Se trata de un principio de indeterminación y es un impulso que emana del propio átomo.



FIGURA 1. “Enrejado o lacería caprichosa”: detalle de la Caída, en Obras Completas XX.

violento de una materia sutil y otra más sólida. El agua del río, a altísima velocidad, raspa sus márgenes y los desgasta; la piedra se separa y se deshace, se hace polvo y vuelve al curso de las aguas. El viento, más rápido que los flujos oceánicos, cepilla o barre el mar y lo merma; levanta a cierta altura las partículas que saltan de la superficie. La energía comunicada por los rayos del sol (equivalentes al éter o al fuego) evapora o desteje el mar: la “fábrica tejida” (*Ibid.*) de las aguas se desintegra. Y, como dicen los antiguos, la salobridad del mar se debe a las corrientes submarinas que empujan la filtración de las sales terrestres.

En todas las interacciones del agua con los otros elementos tiene lugar una transformación: las fuerzas contrapuestas cambian el estado de las cosas que las ejercen. La fuerza que asegura la cohesión de los entes más sólidos entra en un nuevo equilibrio con la que moviliza a los más volátiles y dinámicos. Michel Serres⁴ llama al universo de la física atomista “globalmente no sólido” (12), precisamente porque la solidez es un estado excepcional de la materia y, en todo caso, permanece siempre sujeta a la posibilidad de una transformación. Que Reyes incluya al espíritu en esta clase de representaciones de la naturaleza prueba la radicalidad de su materialismo: el espíritu no es aquí entidad inmaterial, sino materia sutil en interacción con la pesadez a la que tienden todas las cosas. En 1907 escribe, con cierta vergüenza⁵:

El equilibrio entre lo material y lo espiritual se impone como *ley de la naturaleza*, porque se trata nada menos que de una *contraposición de fuerzas*: la materia quisiera todo para sí y de grado suprimiría al espíritu, y el espíritu asimismo quisiera absorberlo todo. ¿Habéis meditado alguna vez en *la contraposición de fuerzas que hay en todo fenómeno*? Me imagino que la naturaleza fuera un vasto y prodigioso edificio, donde cada piedra se mantuviera en su lugar por virtud de *la ley mecánica del equilibrio que opone, a cada peso, igual o invertida resistencia*. Así los mundos luchan a perpetuidad entre una fuerza que los atrae a un centro y otra que quisiera arrojarlos tangencialmente. (I, 317-8, cursivas del autor)

4 Los paralelos entre las obras de Reyes y de Serres no son pocos: además de Lucrecio, las une su interés compartido por el cuerpo y los sentidos; los mitos del génesis y de la hazaña prometeica; Hermes y los fenómenos de comunicación y traducción, etc.

5 La *Alocución en el aniversario de la sociedad de alumnos de la escuela nacional preparatoria* (1907) apenas merece ser incluida en la Obra. Escribe Reyes a pie de página en el primer tomo de las Obras completas: “Esta página *remotísima* se recoge a título de *curiosidad*; *punto de arranque de mi prosa*.-1955.” (I 319, cursivas agregadas por el autor). Una curiosidad que es el punto de arranque de su prosa no es, evidentemente, una curiosidad cualquiera.

En la Caída los entes se desplazan por inercia, se dejan caer. El movimiento, entonces, acontece por un desajuste que la inercia tiende a saldar. “Asistimos al crepúsculo de la fuerza. . . . Hoy todo se explica por la pereza cósmica, por las ganas de dejarse, ¡oh vicio! Inútil disimularlo: es la Pereza, no es más que la Caída: La pereza que mueve al sol y a las otras estrellas” (XXI, 47). Al interior de este régimen hay una “contraposición de fuerzas en todo fenómeno” (*Ibid.*). La resistencia, entonces, debe entenderse en su naturaleza correlativa: la piedra resiste al impacto de las aguas del río pero también el agua resiste a la consistencia de la piedra. La resistencia no es solo la conservación de una forma fija sino la contraposición en la que se juega la preservación o la destrucción de esa forma.

El pensamiento rítmico de la poesía es también una caída, una decantación. Hay un desajuste entre el movimiento de la introspección y la expresión lingüística. “[E]l dinamismo esencial de nuestras almas” y “su continua y fugaz carrera, y, sobre todo” “su naturaleza (que es de pensamientos y no de palabras, de imágenes y no de ruidos expresados)” (I, 89) se resiste a su formación en el lenguaje y a su “precisión plástica y su estabilidad de símbolo, por la misma limitación de contornos que exige en los conceptos, por su estructura de letras y de palabras, de elementos perfectamente distintos y separables” (*Ibid.*). El arte de Mallarmé, en el temprano estudio de Reyes sobre el poeta incluido en *Cuestiones estéticas*, radica en hacer del lenguaje un medio dúctil para la filtración del pensamiento. Para fijar el pensamiento deben ponerse en ejercicio las múltiples capacidades sugestivas del lenguaje.

El uso de los medios de transcripción modifica la escritura literaria: mientras más exterior es el material con relación al pensamiento que debe fijar, más necesitado se ve de torsiones y manipulaciones, y más radical es la caída del pensamiento en los medios toscos y percibles. El pensamiento es un medio sutil y movedido que no se condice con las formas predeterminadas del lenguaje consuetudinario:

las cosas son incognoscibles, las ideas vagas, continuamente fugaces, las palabras estrechas e inadecuadas, y la escritura defectuosa. Es decir: que el escritor posee solamente un medio torpe y viciado, manifestación de vicios anteriores; porque las ideas no son ya las cosas, las palabras no son las ideas, y la palabra escrita no es, ni con mucho, la palabra hablada. (I, 89-90)

Las dimensiones analógicas del lenguaje articulado son decisivas para esta poética: correspondencias y convergencias diversas; constelaciones de sentidos, imágenes y sonidos resultan de la puesta en marcha de las riquezas ocultas del lenguaje heredado (al margen del uso cotidiano); de los movimientos inusitados

de la escritura como cuerpo flexible. Este lenguaje calibrado o afinado para la imitación de los pensamientos más sutiles es un contenedor o un colector “atrayente, *cóncavo*, dispuesto a manera de un vaso que ansiara por atraer los ríos, o de un espejo maravilloso que se combara por acaparar todo el sol” (I, 90).

Junto a la pequeña alegoría en marfil de la Caída, Reyes encuentra instrumentos precolombinos: se exhiben yuxtapuestos los índices mítico y genético del mismo proceso. Los útiles de piedra tuvieron parte en los penosos ciclos de la labor, pero además estos objetos fabricados permanecen como testimonios únicos de la sociedad en la que fueron usados. Y la escultura traslúcida es una figuración de la caída de los cuerpos, de la inercia, de la pereza. Reyes canta a los ritmos del trabajo rural en *El descastado* en 1916, cuando los gobiernos revolucionarios se proponían profundizar la modernización del trabajo agrícola iniciado en el porfiriato. El mexicano cifró en su experiencia subjetiva del trabajo como caída del origen aristocrático la contemporánea proletarización de la sociedad. Su glorificación de la labor en sus años de actividad contiene (pese a las apariencias) el germen de la extensión de los procesos vitales al conjunto de los quehaceres humanos. Y aunque, según Hannah Arendt, el artista “es el único «trabajador» que queda en la sociedad laborante” (136), las poéticas afines a la de Reyes (esteticismo francés y *modernism* inglés) no hacen más que insistir en la racionalización del lenguaje poético, que intenta decir mucho con lo menos posible. Las vanguardias ensayaron la explotación de las potencias de la poesía literalmente con máquinas y técnicas novedosas. La introspección se vuelve una fuente de la literatura porque el escritor se fascina con la dimensión animal de la experiencia. La estructura de la percepción aparece como un campo que la atención orientada a la actividad de los sentidos y al movimiento de los deseos puede explorar. “He aquí lo que estoy escribiendo, apunta Reyes: mis ojos y mis manos, mi conciencia y mis sentidos, mi voluntad y mi representación” (XXI, 53).

El escritor escribe con su cuerpo y, en transitivo, escribe su cuerpo (preferentemente en tinta de pluma o a lápiz). Cuando Reyes escribe que “las ideas no son ya las cosas” (I, 89-90), es que las cosas proveen la fuente de las actividades mentales. Si en el consumo los productos de la labor se deshacen y se mezclan en el cuerpo, en la introspección las sensaciones y experiencias son incorporadas a la memoria de los sentidos y tratadas por el cuerpo. Margo Glanz se aproximó a formular este materialismo cuando asimiló la prosa de Reyes al ejercicio culinario. Las misceláneas de sus escritos “van articulando imágenes, temas, problemas, impresiones, estampas, para organizar un texto a veces breve, bien calculado en su lenguaje y aderezado como un manjar” (Glanz 1). Así como Marx pensó que el desarrollo de las fuerzas de producción

rompería las antiguas relaciones productivas y haría posible la conquista del reino de la libertad, para Reyes el perfeccionamiento de las habilidades de atención y estimulación de las actividades del cuerpo multiplicaría las potencias de las facultades superiores enraizadas en sus condiciones materiales. En sus observaciones *En torno a la estética de Descartes*, la introspección no es para Reyes la actividad libre de un sujeto trascendental (como en Spinoza, aquí la mente es conciencia del cuerpo): la escena que escoge para representar la actividad de la conciencia sobre sí, es decir, sobre su cuerpo, es el encuentro rudimentario de Robinson Crusoe con sus necesidades naturales. “Descartes se planta en mitad del mundo como Robinsón en su isla. Para comenzar lo damos por perdido todo. . . Lo primero es hacer la cuenta de los instrumentos rescatados en este naufragio con que empieza la vida” (XII, 91)⁶.

Pero los cambios revolucionarios en las formas de producción de bienes de consumo, que podían verificarse en la industria, resultaron en variaciones en la fabricación de objetos durables, que los hicieron primero catalogables y luego desechables. Del mismo modo, la dinamización de las actividades mentales que precedían a la escritura debía resultar en cambios en la producción misma de la literatura. Pero Reyes no pretendía encontrar el modo de transcribir directamente la actividad del pensamiento. Si, por un lado, la exploración de los movimientos fluidos de la imaginación y la memoria es el móvil más poderoso de la literatura, por otra parte esa actividad debía materializarse en obras acabadas, independientes y capaces de resistir a su desgaste. Hay una distancia entre el uso de herramientas para la labranza y la confección de una figura de marfil cuidadosamente concebida, así como entre el libre ejercicio de las asociaciones y la redacción de un ensayo referido a un asunto determinado. Arendt aporta una cita de Locke (“[l]a labor de nuestro cuerpo y el trabajo de nuestras manos” [98]) para distinguir las funciones del organismo (y la labor repetitiva que asegura su mantenimiento) del trabajo que, sirviéndose de las manos, pone en el mundo una forma concebida por la inteligencia. Hasta ahí la distinción clásica. Pero Reyes intentó habilitar una circulación entre la liberación de las fuerzas de la sensibilidad

6 Al inicio de los *Grundrisse*, Marx atribuye el recurso a las robinsonadas (periplos de sobrevivientes solitarios en medio de la naturaleza), por parte de Smith y Ricardo, a la necesidad de un mito antropológico capaz de dar cuenta de la sociedad civil y de la libre competencia entre trabajadores o fuerzas de trabajo (83). Del mismo modo como estos mitos justifican retroactivamente el progresivo predominio del trabajo abstracto o cuantificación de la capacidad de trabajo en unidades de tiempo, el recurso de Reyes a la misma figura como símil de la actividad introspectiva muestra que la introspección es para él una optimización de las actividades del espíritu.

y su concreción manufacturada, mediante un recurso a la fluidificación y el enraizamiento de la inteligencia.⁷

Marx tuvo que recurrir a un ardid para distinguir con nitidez entre el trabajo animal y el humano. Si la labor es propia del hombre, ¿cómo puede distinguirse la actividad del esclavo de la de los bueyes?, ¿y cómo la construcción de una telaraña de la de una casa? “Una araña realiza operaciones que evocan las del tejedor y una abeja se muestra como un albañil en la construcción de sus celdas. Pero lo que distingue de entrada al peor albañil de la mejor abeja es que construye la celda en su cabeza antes de construirla en la cera” (Marx 317, traducción del autor). Quedaba por explicar cómo es que la inteligencia construye la celda en la cabeza antes de que las manos se pongan a la obra y cómo la inteligencia es ella misma formada por el contacto del cuerpo con el material. Bergson señaló la mutua implicación del instinto y la inteligencia, para captar de un modo no esquemático la fluidez de la vida. “[I]nteligencia e instinto, habiendo ya empezado a entrepenetrarse, conservan algo de su origen común. Ni una ni otro se encuentran nunca en estado puro. . . No hay inteligencia donde no se descubran trazos de instinto ni sobre todo instinto que no esté circundado por una franja de inteligencia” (Bergson 610, traducción del autor). Estas facultades distintas pero nunca separadas responden al mismo esfuerzo por obtener ciertas cosas de la materia bruta (necesarias para el cuerpo). El instinto es, para Bergson, la facultad de usar y construir instrumentos organizados (orgánicos) del propio cuerpo, y la inteligencia, la facultad de fabricar y emplear instrumentos inorganizados (inorgánicos) del entorno. El instinto actúa espontánea o automáticamente sobre la materia y realiza su objetivo a la perfección; la inteligencia, en cambio, orientada a la organización de la materia inerte para su transformación, opera con el precio de un esfuerzo y manipula penosamente lo inerte con las manos. La actividad instintiva de la labor necesita tecnología: el *homo faber* violenta la materia para materializar la forma de un instrumento, y así contribuye indirectamente al mantenimiento de la vida. El trabajo de la invención es penoso porque su intervención en la materia es traumática: extrae de ella una forma destinada a durar (un objeto de pensamiento que acaba por ser una cosa más entre las otras).

7 La tradición moderna de pensamiento político y económico confunde labor con trabajo para darle a la primera la dignidad del segundo. Según Arendt, esa confusión es analíticamente insostenible y políticamente sospechosa, es decir, interesada. De acuerdo a sus preocupaciones subjetivas, Reyes mantiene esta confusión para sostener que el esfuerzo extenuante favorece la producción espontánea de obras valiosas.

Por cada problema que resuelve la invención, aparece uno nuevo: el instrumento creado reacciona sobre el que lo construyó, oponiéndole una resistencia a los usos ideados por la inteligencia, siempre algo inadecuados con relación incluso a la materia formada. Desde el momento en que las manos separan un montón de materia sobre la cual trabajarán, la contraposición entre el cuerpo y la materia despierta un conocimiento del objeto: permanente ajuste entre la forma inerte y la forma ideada *a partir* de ella. El trabajo de la inteligencia, en insistente contraste con el objeto, se eleva sobre el instinto e introduce un margen de virtualidad; una diferencia con respecto a la acción real que el cuerpo está ejecutando. En donde no hay una pluralidad de acciones posibles, no hay invención sino mera ejecución; no hay trabajo sino labor. En sus “Notas sobre la inteligencia americana”, de 1936, Reyes rinde cuentas de la fricción que tiene lugar entre los contenidos ideacionales de la inteligencia y las condiciones en las que trabaja: “la inteligencia descubre que el orden de la acción es el orden de la transacción, y en esto hay sufrimiento” (XI, 85). A diferencia de la inteligencia europea (en cuya decadencia Reyes descubre una autosuficiencia del pensamiento puro, no formalizado y en diálogo solo consigo mismo), la inteligencia americana se sabe condicionada: es siempre un pensamiento material y del material.

En el “Diálogo de mi ingenio y mi conciencia” se figura una disputa al interior del yo. De un lado, el ingenio, delgado, sutil, aéreo, impetuoso; del otro, la conciencia, torpe, obesa, baja, lenta, terrosa. Aunque a primera vista esta nueva figuración de la contraposición entre la inercia y su resistencia pone a la inteligencia del lado del peso y al instinto del lado de la volatilidad, lo que aquí se invierte es la noción tradicional de la inteligencia como aprehensión de categorías estáticas: “el amor se enfría y se apaga, mientras crece la antorcha helada de la inteligencia, que consume sin calentar” (III, 202). La conciencia corresponde en este caso a un transitorio estancamiento; a una relación inmanente con el objeto que lo acepta como dado y en la cual ya no cabe más que la repetición de las operaciones conocidas. El ingenio, más cercano a la idea de inteligencia americana que a la inteligencia del positivismo, representa “la opinión del espíritu sobre la materia” (*Ibid.*) y opera, a partir de un ímpetu o de una fuerza de resistencia, un desprendimiento ideacional de la materia; un momento en el que la materia violentada entra en una transacción y se dispone a una variedad de transformaciones posibles.

El trabajo introspectivo de la terapia pone en juego las resistencias que tienen lugar en la producción del discurso. Se encuentran resistencias al aproximarse a los centros del haz, “masa ideacional” o “complejo patógeno” del sujeto. “Una fuerza de repulsión positiva se ejerce a partir del núcleo reprimido” (Lacan 30). “Todo lo que destruye la continuación del trabajo es una resistencia”

(*Id.* 44). El sujeto se opone con tenacidad a un descubrimiento que él mismo hizo, y en esa oposición se expone la presencia de lo negado. Freud señala, en su opúsculo sobre la denegación (*Verneinung*), la emergencia de un doblez sintomático al interior de la terapia. Cuando el paciente niega algo (por ejemplo: mi sueño ciertamente no se trataba de mi madre) podemos estar seguros, apunta Freud, de que se trata justamente de lo negado.

Nos tomamos la libertad, para interpretar, de prescindir de la negación y extraer el contenido puro de la ocurrencia. Es como si el paciente hubiera dicho en realidad: Con respecto a esa persona se me ocurrió, es cierto, que era mi madre; pero no tengo ninguna gana de considerar esa ocurrencia. (Freud, XIX 253)

Lo negado, puesto que de algún modo fue constatado por el paciente, no permanece recluso en el inconsciente, y, sin embargo, sigue reprimido, ya que se resiste a ser aceptado: “es ya una cancelación de la represión, aunque no, claro está, una aceptación de lo reprimido” (*Id.* 253-254).⁸ Este doblez introduce un margen gracias al cual puede originarse una función intelectual a partir del juego de las emociones pulsionales. El paciente puede llegar a una aceptación del contenido negado, siendo así suspendida la fuerza de la represión sin que ella cese del todo. Esta fuerza contraria o resistencia a la resistencia del síntoma es el trabajo de la inteligencia. Y, como la inteligencia no es una facultad separada sino que se origina a partir del juego (de la contraposición) de las emociones pulsionales (ningún *no* proviene del inconsciente), el trabajo de la inteligencia es movilizado por un placer intelectual.

El pensamiento prolonga la realidad sensible (“todas las representaciones provienen de percepciones” [Freud 255]) y en la incorporación de la materialidad de las cosas se esfuerza en idear su transformación. El carácter sensible de los conceptos hace imposible el pensamiento puro:

pensar por imágenes es un modo de economía a que conduce la inercia natural (materialidad) del espíritu. A nadie le ha sido vedado; aunque muchas veces, términos sexquipedales y abstrusos, vaciedades léxicas..., creyendo así emanciparnos del pensar metafórico a que sin remedio estamos condenados y cortar el invisible cordón que nos pega al suelo... (XVII, 255, paréntesis agregado por el autor)

8 Es la operación que una y otra vez esboza Reyes al negar el núcleo materialista de su Obra.

Los movimientos de la mano informan la actividad del pensamiento. Arendt distinguió tajantemente entre la labor del cuerpo y el trabajo de las manos para representarse a estas últimas como instrumentos pasivos de una inteligencia que opera con independencia de sus condiciones sensibles. La mano es el órgano más íntimamente unido al pensamiento y su asimiento materializa el trabajo del concepto, pero, tan corporal como cualquier otro órgano, supone una relación de inmanencia con la materia. Reyes titula “Pensar con las manos” un ensayo acerca del origen concreto (prefilosófico) de conceptos que creemos abstractos: “[l]a misma palabra *areté*, que hoy traducimos como ‘virtud moral’, y así se entendió desde Sócrates, significó antes la aptitud general para realizar una cosa, sin la menor relación ética: la *areté* del carpintero, la *areté* del ladrón” (XXII, 498-9), y continúa más adelante: “¿no yace el pensar prefilosófico enredado aún en el fondo de nuestras más usuales palabras, como ‘impresión’ (peso por dentro) y ‘expresión’ (peso por fuera)? No es exagerado decir que estas palabras ofrecen aún la huella del día en que se pensaba con las manos” (*Ibid.*). El pensamiento es originaria y persistentemente una relación objetiva con las cosas mediada por las manos.

Puesta en relación con sus materiales, la mano es capaz de hacer discernible una forma al pensamiento, pero esta modificación del objeto obedece a su contacto con la mano y no podría ser comandada unívocamente por el intelecto. En 1921 Reyes le escribe a José Vasconcelos, luego de una lectura de sus obras filosóficas:

[d]ebo hacerte dos advertencias, mi experiencia de lector me las dicta: 1.a Procura ser más claro en la definición de tus ideas filosóficas: a veces sólo hablas a medias. Ponte por encima de ti mismo: léete objetivamente, no te dejes arrastrar ni envolver por el curso de tus pensamientos. *Para escribir hay que pensar con las manos* también, no sólo con la cabeza y el corazón. 2.a Pon en orden sucesivo tres ideas: no las incrustes la una en la otra. Hay párrafos tuyos que son confusos a fuerza de tratar de cosas totalmente distintas, y que ni siquiera aparecen en serio. Uno es el orden vital de las ideas, el orden en que ellas se engendran en cada mente (y esto sólo le interesa al psicólogo para sus experiencias), y otro el orden literario de las ideas: el que debe usarse, como de un lenguaje universal o común denominador, cuando lo que queremos es comunicarlas a los demás. (Vasconcelos 531, cursivas agregadas por el autor)

Las manos son literalmente capaces de desenredar un texto. La condición que Reyes agrega al final de su mensaje (“cuando lo que queremos es comunicarlas a los demás”) no es inocente: si un medio como el escrito comunica el

pensamiento, el éxito de la materialización se decidirá en el material y no en los diálogos que el pensamiento sostiene consigo mismo. Y cuando aconseja: “léete objetivamente”, sugiere la lectura del objeto; del material escrito que se tiene enfrente. Leer con las manos es, entonces, tomar como punto de partida las palabras mismas y no el movimiento del espíritu que se pretende anterior a ellas.

En contacto con el material, la mano incorpora las propiedades de lo manipulado al cuerpo del trabajador. Por eso la inercia no es idéntica al estancamiento. La relación improductiva con el objeto no es, desde luego, provocada por el objeto: se debe a la insistencia del escritor en una aprehensión intelectual no dinamizada por la aprehensión material. Es la clase de desencuentro que tiene lugar en la poesía joven, entre el violento ímpetu de una voluntad expresiva y los medios materiales obliterados. La confusión resultante es el cobro de un material cuyas propiedades no han sido incorporadas en el curso de la producción. La inercia o resistencia del material goza, en este sentido, de una naturaleza immanente-trascendente: no solo se opone a la forma del esfuerzo inicial del productor sino que le permite a este reformar su esfuerzo. En otras palabras, el objeto entraña la virtualidad de su propia transformación. Gastón Bachelard evoca en su breve “Materia y mano” una frase del escultor Georges Braque: “[p]ara mí, ponerse a trabajar siempre es más importante que los resultados previstos” (Bachelard 68-69), y añade:

en la delicadeza más extrema, la mano despierta las fuerzas prodigiosas de la materia. Todos los sueños dinámicos, desde los más dinámicos hasta los más insidiosos, desde el surco metálico hasta los rasgos más finos, viven en la mano humana, *síntesis de la fuerza y de la destreza*. (Id. 70, cursivas agregadas por el autor)

La mano atestigua un doble carácter: ejecuta, por un lado, el trabajo de la inteligencia, pero, por otro lado, retrocede ante la resistencia de lo que manipula y hace posible así el cambio del trabajo que ejecuta.

Más de treinta años después de su primera incursión en la poética de Mallarmé, Reyes recapacita en las mismas cuestiones. En su escrito de juventud dominaba el pesar por la caída, por la pérdida del sentido interior (“tortura técnica” [XXI, 65]) en la materialización del pensamiento; en su madura “Meditación sobre Mallarmé”, por el contrario, descubrirá en la escritura material un júbilo similar a “la pura gloria de estar vivo” que experimentan los laborantes en los ritmos de su actividad. Ya no se trata de controlar el lenguaje para convertirlo en un medio capaz de “almacenar” el pensamiento que lo dispuso. Tal representación, demasiado estática, desatiende la movilidad del medio mental y la maleabilidad

del medio de transcripción. En la escritura material, el papel compromete (modifica sucesivamente) el pensamiento que le da forma.

Tras de haber caído desde el misterio hasta la palabra, escribe Reyes, no se vuelve al mismo misterio: después de la palabra aparece siempre otra cosa. Imaginemos un nadador que, al salir de nuevo a flote, se encontrara en sitio distinto; como si, durante su rauda ausencia, un encantador hubiera mudado el paisaje y los espectadores. Pues esto ha hecho, para el poeta, el resorte de la palabra. La poesía —entiéndase *el poema*, no ese patrimonio común que es la emoción poética difusa—, estaba después de la palabra. No lloremos por el mundo que nos hemos dejado atrás, si el nuevo mundo que ahora descubrimos tiene la ventaja de una aparición, de una sorpresa, de una adquisición más, de un enriquecimiento sobre los datos en que operó su “error” la poesía (XXI, 68).

No es esta una poética de la página rasgada que da lugar, después del error, a un nuevo fárrago del impulso ‘poético’, sino de la escritura que corrige, comprime, extiende, parafrasea, añade. Trabajo de continua revisión y extrema delicadeza por la que Mallarmé se asocia a las artes gráficas. El poeta material no se desgasta en el encuentro con la página: extrae de ella un nuevo impulso; no se lamenta de su error sino que hace de la constatación de su error, de la distancia entre su pensamiento y su palabra, el goce y el móvil mismo de su poesía.

Estas consideraciones acerca de la instancia inerte o material de la escritura repercuten en lo que solía llamarse la vida del espíritu. A diferencia de Arendt (mucho más clásica en este aspecto), Reyes nunca concibió una actividad teórica independiente o autosuficiente. Una conferencia del año 38 llamada “Homilía por la cultura” contiene esta insólita afirmación: la “conciliación entre la [cultura] Económica y las Humanidades contenta ciertamente nuestros viejos anhelos platónicos, acariciados desde la infancia, y hasta nos convida a soñar en un mundo mejor, donde llegue a resolverse la antinomia occidental entre la vida práctica y la vida del espíritu” (XI, 204). Desde luego, se trata de un platonismo bastante *sui generis*. Reyes insiste en su anhelo de reunir las facultades o actividades separadas por la tradición o por la división de la labor al interior de la unidad de la vida. Teoría y práctica (trabajo)⁹ deben ser puestas en comunicación orgánica. “Querer encontrar el equilibrio moral en el solo ejercicio de una actividad técnica, más o menos estrecha, sin dejar abierta la ventana a la circulación de las

9 Por *práctica* Reyes entiende labor-trabajo o, en sus palabras, economía. En pocos momentos de su obra muestra interés en la idea clásica de política: al igual que Marx, cuya influencia no hizo más que negar (sintomáticamente), creía que la resolución de los problemas económicos desharía los conflictos de la vida en sociedad.

corrientes espirituales, conduce a los pueblos y a los hombres a una manera de desnutrición y escorbuto. Este mal afecta al espíritu, a la felicidad, al bienestar y a la misma economía” (*Id.* 205). La actividad técnica o especialidad es resultado de la torpeza en la manipulación de los materiales; de la insistencia obstinada en un tratamiento que ya no produce nada nuevo en el material, o que incluso lo estropea. La inteligencia es, entonces, una reflexión o repliegue de la atención: la cultura (es decir la formación, el trabajo de la inteligencia en la producción de formas) se produce cuando “la inteligencia trabaja como agente unificador sobre su propia sustancia” (XI, 207-8). A partir del encuentro con la resistencia, la inteligencia hace un rodeo y altera la relación que hay entre el tratamiento y el material (entre medios, objetos y maneras) imaginando alternativas. (En la terapia, la inteligencia emerge cuando el paciente deja de desconocer violentamente su resistencia al trabajo y comienza a ejercerlo él mismo en la referencia a sus propias resistencias sintomáticas.) La teoría como visión (“[t]eoría vale visión” [XIII, 15]), como panorámica o actividad visual, no abre paso a una fuga hacia ámbitos puros o inmateriales; es, en cambio, la fluidificación de las relaciones de fuerza puestas en juego en la transformación de una forma; un desajuste entre la sensación de la mano y la ejecución de una nueva maniobra por la que vuelve a definirse el compromiso entre la percepción actual y las posibles.

En la segunda parte de la “Homilía”, Reyes enumera los episodios de un “drama de materialismo histórico” (XI, 212) apenas esbozado, que ingenió partiendo de los documentos de historia económica de Brasil leídos antes de asumir la embajada de México en ese país. Los protagonistas serían la caña de azúcar, las minas de oro y diamante, las plantaciones de algodón y cacao, el café, el arroz, el tabaco, las nueces, el caucho plantado y el silvestre. El paso de un acto del drama al siguiente marcaría el cambio de una cultura económica extensiva a una intensiva; el agotamiento de una materia prima y la aparición de una nueva en otra región; la migración de las poblaciones de trabajadores y de las inversiones de capital extranjero. Toda esta epopeya de las emanaciones geográficas transformadas y movilizadas por masas de trabajo humano y dinero fue ideada gracias a la torsión de la lectura convencional de “los cuadros estadísticos, las listas de precios y los conocimientos de embarque” (XI, 220). Es el cambio del gesto manual, la actualización de las virtualidades dramáticas del documento descubiertas en la comunicación del ojo con las manos. La concentración de experiencias contenida en la historia de los materiales desbarajusta su reducción a meros factores de la productividad del capital y de las oportunidades de negocios. “[C]uando ya se hayan agotado todas las operaciones del análisis racional, entra la loca de la casa,

la imaginación, electricidad esencial del espíritu que todo lo enciende y vivifica” (*Ibid.*): la torsión o repliegue de la inteligencia se hace posible.

El escritor incorpora el mundo y además se incorpora al mundo. En sus obras resiste la herencia acumulada de cosas y palabras, puesta allí por el trabajo de su cuerpo. Se apodera del mundo con la mano subrepticia de la letra. Por eso, de algún modo, cada obra se refiere a las demás y todas se refieren a lo mismo. La obra entera se observa a sí misma en el proceso de su producción. Cada vez que el escritor se detiene a pensar en la frase siguiente, tiene lugar otro comienzo (no una repetición del primero). La progresión del lenguaje no reduce las posibilidades vistas en el trabajo de la inteligencia sino que las cambia: la literatura aparece en un mundo de cosas y se incorpora a ese mundo. En la obra persiste la herencia que la hizo posible y ella transforma esa herencia, tal como el hombre consume su alimento para perseverar en la tierra.

Obras citadas

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *El derecho de soñar*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. Impreso.
- Barthes, Roland. *Oeuvres complètes. Tome I. 1942 – 1961*. Paris: Seuil, 2002. Impreso.
- Bergson, Henri. *Oeuvres*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963. Impreso.
- Freud, Sigmund. *Obras completas, Vol. XIX. El yo y el ello y otras obras (1923-1925)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976. Impreso.
- Glanz, Margo. *Alfonso Reyes: una miscelánea*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Web. 15 de mayo de 2015. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/alfonso-reyes-una-miscelnea-0/html/abbbbe5of-8363-4186-839a-3e03a3151bdf_4.html>
- Lacan, Jacques. *Les écrits techniques de Freud*. Lacan Lexicon. Web. 31 de julio de 2015. <<http://lexique-de-lacan.blogspot.com/search/label/R%C3%A9sistance>>
- Marx, Karl. *Grundrisse*. Londres: Penguin Books, 1993. Impreso.
- Marx, Karl. *Écrits philosophiques*. Paris: Flammarion, 2011. Impreso.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas, Vol. I*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955. Impreso.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas, Vol. III*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956. Impreso.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas, Vol. XI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960. Impreso.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas, Vol. XII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960. Impreso.

- Reyes, Alfonso. *Obras completas*, Vol. XVII. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. Impreso.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas*, Vol. XX. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. Impreso.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas*, Vol. XXI. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. Impreso.
- Reyes, Alfonso. *Obras completas*, Vol. XXII. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Impreso.
- Serres, Michel. *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et turbulences*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977. Impreso.
- Vasconcelos, José. *Ulises criollo*. Madrid: Allca XX, 2000. Impreso.